

Pirandello a Berlino – Quando Pirandello disse: “Ich bin ein Berliner”

scritto da Pirandelloweb.com

Di Stefano Gulizia

A volte è un buon esercizio culturale quello di immaginare plausibili conversazioni tra intellettuali e il loro dispiegarsi sullo sfondo di specifiche circostanze storiche; è un'abitudine che ricorda la tecnica della doppia esposizione agli albori della fotografia, come in questo scatto di Lyonel Feininger, che fu preso a Halle nel corso degli anni Venti.



[Indice Tematiche](#)

Pirandello a Berlino

Quando Pirandello disse: “Ich bin ein Berliner”

da [Samgha](#)

Durante il fascismo e in un periodo di creatività febbrile (aveva completato il manoscritto finale di *Uno, nessuno, e centomila*, scritto *Come tu mi vuoi*, e ideato la vasta struttura della sua opera mitologica, *I giganti della montagna*), Luigi Pirandello ebbe l'occasione di incontrare Sergei Eisenstein durante la prima visita del regista russo a Berlino per la prima del suo film *Il vecchio e il nuovo*. Era l'agosto del 1929. Secondo alcuni resoconti, Eisenstein rimase colpito soprattutto dalla vita notturna e dai suoi colloqui con intellettuali tra cui Bertold Brecht, Ernst Toller, Fritz Lang, Pirandello stesso e Alfred Einstein.

Pirandello stava collaborando con il regista tedesco Walter Ruttmann e il compositore Gian Francesco Malipiero per districare la forma "film" dal documentario. Fritz Lang, dal canto suo, offriva con *M* un modello in cui la seduzione di lunghe ombre aveva il potere di evocare colpe psicologiche, una caratteristica che sarà responsabile del tono kafkiano dei *Ladri di biciclette* di De Sica, nonché per lo sviluppo ideologico di un film italiano "di strada".

Tuttavia, una conversazione tra Eisenstein e Pirandello avrebbe potuto spaziare su molti argomenti. Poche parole avrebbero cristallizzato la loro condivisione del teatro come forma ispirata dal carnevale, dalla maschera, e dall'astrazione anti-illusionistica. Entrambi sentivano fortemente che il film doveva discostarsi dalla letteratura e dalla narrativa: un divorzio dell'immagine dalla parola che, sosteneva Pirandello, era necessario per sviluppare il proprio vocabolario. Eisenstein costruiva i propri lavori secondo una teoria precisa, basata su immagini correlate, su "punti focali". Eisenstein credeva di poter galvanizzare il pubblico con effetti d'urto e *shocks*, collegando le scene attraverso un "montaggio di attrazione" piuttosto simile alle preferenze del Futurismo.

Mentre enumeravano gli elementi di base in questa tecnica di esplosione, Pirandello e Eisenstein avrebbero potuto pensare

all'incisione di Piranesi delle *Carceri*, la stessa che Eisenstein analizzerà in un saggio del 1930, dal titolo "Il flusso della forma". Se cerchiamo di liberare il furore estatico del tutto, Piranesi sembra suggerire, i singoli elementi vengono sottoposti a una "esplosione" della loro forma, cioè, conservando la matrice della propria essenza ma trasformandosi in una specie dal carattere diverso. Ad esempio, nel salto da un arco a tutto sesto a un arco a sesto acuto, o in un altro salto da un singolo arco a un altro arco doppio di tipo verticale, si avverte in Piranesi una specie di pausa tripla, come in un lampo (E1, E2, E3 etc.); il movimento procede a zig-zag ma in ultima analisi sempre in avanti. La fase di un montaggio desultorio della forma nuda passa a situazioni polifoniche di mezzi d'espressione, in cui tutto si basa sulla capacità di riunire insieme le varietà di impressioni suggerite da diversi organi di sensazione. In *Ivan il Terribile* e nella *Corazzata Potemkin*, il tema del lutto è diviso nelle azioni di persone separate e differenziate dalla folla. Nella polifonia di dolore comune c'è partecipazione: gli uomini ciechi che cantano, le donne che si disperano, gruppi di due, tre, quattro, e cinque volti (tristi, arrabbiati, o indifferenti, al fine di dare una certa sfumatura) frammisti alla sensibilità dolorosa degli altri volti della massa – volti di lavoratori giovani e vecchi, intellettuali, uomini e donne, bambini e adulti. Per questo la percezione della figura generale emerge principalmente come risultato di un'orchestrazione delle distinte parti che la compongono.

Come Eisenstein ha scritto nel suo saggio "La natura non indifferente",

Ci siamo abituati ad espressioni come 'la mano destra non sa quello che la sinistra sta facendo', che le gambe di un ubriacone si sono 'divise in due pezzi', o che un 'uomo correva così velocemente che la sua ombra era a malapena in grado di tenere il passo con lui '.

L'ultima situazione è popolare in Oriente, e si può facilmente sottolineare la sua importanza per gli schizzi grotteschi di Pirandello o per molte scene del cosiddetto periodo neorealista nel cinema italiano.

Tre anni passarono dai colloqui berlinesi tra Pirandello ed Eisenstein. Il 1932 fu un anno molto intenso, quasi turbolento a Venezia. Non aiutava che il primo film presentato al Festival del Cinema fosse *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Rouben Mamoulian, che venne accolto da diverse forme di plauso popolare e di stima da parte dei critici, anche se non si fece alcun sforzo formale per dichiarare un vincitore ufficiale del concorso. L'avanguardia disumanizzante della cinematografia di Mamoulian forniva il contesto simbolico per una lunga ruminazione sulla celluloide: una materia, si pensava, che divorava la realtà per il bene di immagini fisse.

Come una delle molte piramidi di scatolette che erano coinvolte nella realizzazione di un lungometraggio, *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* era un veicolo di contraddizioni e innovazioni: al tempo stesso un precursore del classico film noir e un alfiere della profezia futurista di un'evoluzione deformante lontana dalla pittura, di un divorzio associazionista reso possibile dalla fotografia. Il film venne proiettato a Venezia all'incirca tra il riconoscimento di Mussolini dello stato leninista nel 1924 e le ostilità della guerra civile spagnola nel 1936. C'erano stati molti esempi di cinema in stile sovietico all'interno dell'industria fascista, oltre a quell'*Acciaio* di Walter Ruttmann in cui fu coinvolto Pirandello, come il film muto *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti, che celebra il recupero di Mussolini delle paludi pontine, *Terra madre* (1931), ancora una volta di Blasetti, e *Rotaie* (1930) di Mario Camerini.

Per nessuno, però, questo periodo dovette sembrare febbrile come per Luigi Pirandello. Marta Abba, la sua compagna, si ostinava a credere che, se loro due avessero in qualche modo

sopportato lo stato caotico delle arti sotto il fascismo, in ultima analisi avrebbero trionfato sulla burocrazia del governo. (Abba in questo stesso 1932 riesce a ottenere un incontro con Mussolini, dopo aver recitato con successo in Francia, e cerca di convincere il Duce a stabilizzare il suo sostegno al teatro nazionale.) Pirandello costruiva parti femminili per tenerla vicino a lui, anche durante le riprese di quei film che venivano di volta in volta tratti dai suoi romanzi. Nonostante questo sia stato descritto come un panorama di angoscia, Pirandello sotto il fascismo continua a lavorare con ispirazione assoluta.

La convenzione nelle nostre storie della letteratura richiede che Pirandello negli anni Trenta sia descritto come un uomo enigmatico con un pungente senso dell'umorismo, ben catturato dal suo pizzetto e dalla sua eleganza vecchio stile, un uomo che lotta per identificare o venire a patti con l'indiscutibile ascesa di un nuovo mezzo comunicativo. Tra cinema e teatro ci sono così tanti anelli, spirali, e archi (per tornare a Piranesi) che uno scontro estetico tra le due arti non può finire con risultati accettabili. Come nel celebre palcoscenico di Pirandello, un numero insufficiente di testimonianze viene assunto come prova.

Di tanto in tanto, il pubblico avrebbe piuttosto visto nel suo drammaturgo preferito una vittima più che un responsabile. Si pensava che fosse la cultura nel suo complesso a essere in difetto; l'impalcatura intellettuale, marcia e corrosa. Il mercato era impazzito, e Luigi Pirandello era stato semplicemente coinvolto nella frenesia diffusa. I posteri finirono, peraltro, per pensare che in questo processo legale tra cinema e teatro (in cui tutti gli esperti avevano un'aria da *drastische Komik*, da umorismo nero) l'accusa e la difesa avevano messo a segno lo stesso numero di punti.

Le due formule applicate dall'illustre critico Giacomo Debenedetti ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, un romanzo di Pirandello il cui protagonista è un proiezionista,

sono il «romanzo da fare» e la «parabola della fine del Naturalismo». Da passaggi narrativi che riflettono su auto e pullman, e lo sviluppo della celluloide per i film, Debenedetti costruisce un'opposizione tra Pirandello e Walter Benjamin. Da un lato, il maestro "umanista" in prosa, per il quale la macchina uccide e la fotografia pietrifica il flusso perenne della forma che mette in scena la vita, e, dall'altro, il sostenitore di un nuovo brillante mezzo tecnico che si sbarazza, non senza problemi, della propria dimensione "auratica". Tenuto conto di questa affermazione, il rapporto tra Pirandello e il cinema è interamente negativo e prigioniero di infausti auspici?

Non si può negare che un certo livello di scetticismo fosse nella mente di Pirandello, ma se dimentichiamo i suoi contributi sotto il fascismo, si lascia il dibattito incompreso e irrisolto, se non irretito in una discussione puramente ideologica. Prima di tutto, sappiamo che Mario Camerini produsse un film, nel 1936, tratto da un'opera letteraria di Pirandello: *Ma non è una cosa seria*. Poi si potrebbe riconsiderare l'importanza di *Trattamento*, una riflessione sul cinema scritta da Pirandello in collaborazione con Adolf Lantz, un regista tedesco con il quale Pirandello aveva lavorato per una messa in scena di successo, a Berlino, dei *Sei personaggi in cerca di autore*.

Quel che più conta è che Pirandello scrisse a Eisenstein, il 4 giugno 1932, facendo seguito al profondo interesse per il lavoro del regista che era affiorato durante la loro conversazione berlinese di tre anni prima. In questo frangente la meditazione pirandelliana sull'artificio cinematografico comporta un livello ulteriore; la miscela multiforme dei film di Camerini, da lui supervisionati, riflette l'interconnessione di illusione e realtà che era già stata esplorata da Pirandello sulla scena. Come è stato notato, anche alcuni dei film di Rossellini per la televisione continuano il concetto pirandelliano di "gioco di ruolo":

il suo *Generale Della Rovere* ricorda allo spettatore familiare con il teatro di Pirandello la figura tragicomica di Enrico IV nel testo che da lui prende il suo nome.

Confronti con il montaggio cinematografico di Eisenstein sono rari nella letteratura su Pirandello, ma dimostrano di essere molto fruttuosi. Ci sono spesso, nella prosa del siciliano, brevi gruppi sintattici che creano una narrazione concentrata, cosa che Pirandello stesso riconosce come "sconciatura delle immagini" (vale a dire, un trattamento quasi 'chimico' delle immagini) La maschera facciale di Pentagora, nel romanzo *L'Esclusa*, è un Urschrei espressionista, o un urlo primordiale, ottenuto attraverso un continuum cinematografico o un montaggio per attrazione:

Illuminato dalla lampada che pendeva dal soffitto basso, il suo volto tarmato pareva quasi una maschera sotto il bronzeo roseo della cotenna rasa, ridondante sulla nuca.

Pirandello era troppo chiaramente e profondamente impegnato con la teoria estetica che proveniva dalla Germania per considerare queste faccende narrative spassionatamente. Era l'entusiasmo per la scuola neo-kantiana della sua giovinezza a ispirare descrizioni come quelle del volto di Pentagora, che altrimenti avrebbero dato l'impressione di scivolare via, come il segnale di una storia letteraria degradata.

Theodor Lipps e Hermann Cohen avevano entrambi sottolineato, sia pure in maniera diversa, l'importanza del brutto e del deforme nelle arti. I due studiosi vedevano la moralità stessa come un gioco di luce e ombra, qualcosa a mezza via tra un cabaret e un crematorio, con la consapevolezza di divertire e di far rabbrivire in modo che una bellezza superiore potesse trionfare. Il cinema era l'ambiente perfetto per questo gioco. Film come quello di Mamoulian alla Biennale di Venezia, o *M* di Fritz Lang, la storia di un pedofilo assassino per il quale il pubblico viene spinto a provare simpatia, sono realizzati nella stessa vena di Pirandello, l'ecclettico irrefrenabile che

quasi si scusa per praticare la scrittura in modo tanto antiquato.

Stefano Gulizia

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)